

**Universidade de Brasília – UnB**

**Instituto de Letras – IL**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**

**Monografia em Literatura**

# **Sacri-Ofício do Guesa-poeta**

Yuri Nakakura Palmeira 10/08919

Orientadora: Professora Dra. Adriana de Fátima Barbosa Araújo

Brasília – DF

2012

**Universidade de Brasília – UnB**

**Instituto de Letras – IL**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**

**Monografia em Literatura**

## **Sacri-Ofício do Guesa-poeta**

Yuri Nakakura Palmeira 10/08919

Monografia em Literatura apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de bacharelado, sob orientação da Professora Dra. Adriana de Fátima Barbosa Araújo.

Brasília – DF

2012

*E vens qual do passado o sobrevivendo,*

*N'essa ferocidade, que ao futuro*

*Arremessa o presente, enorme, infindo...*

**Sousândrade**

**RESUMO:** Este artigo tem por finalidade avaliar a relação entre a obra *O Guesa*, de Sousândrade, e a sua participação no processo de criação estética no âmbito de uma literatura universal. Para tanto, propõe-se a comparação da teoria aristotélica do gênero épico com a teoria de Lukács, a fim de repensar a teoria do gênero com o que o pensamento antigo e o contemporâneo apontam em comum, contribuindo com o recente esforço de resgate da obra, que, mais do que um simples acréscimo ao cânone, propõe também uma atualização na crítica e na história da Literatura brasileira.

Palavras-chave: Guesa, Sousândrade, épico, Literatura brasileira, História literária.

## Sumário

1 – Introdução.....	6
2 – O Guesa errado.....	8
3 – O Guesa errante.....	15
4 – Considerações finais.....	21
5– Referência bibliográfica.....	23

## 1 – Introdução

A participação de uma obra na história da literatura tal qual será vista pelos futuros estudiosos está ligada aos processos de olvido e retomada dessas obras pela tradição que se constrói em volta delas, pelo seu peso referencial rastreado na sucessão do tempo. Não basta à obra o considerável apreço pelos seus contemporâneos. A perpetuação da sua imagem só se dá com presença em períodos posteriores. Essa tradição da obra, no entanto, não necessariamente precisa percorrer um trajeto linear na passagem do tempo. Ela pode desaparecer em determinado período sem deixar de estar à mercê do resgate a qualquer momento, caso apresente em sua composição atributos que interessem a gerações futuras e algum resquício de sua existência se mantenha disponível em algum lugar. O *Guesa*, de Sousândrade, parece ocupar esta posição entre obras propensas ao resgate. Afastada do interesse de afirmação da identidade nacional em sua época, a obra despertou pouco atenção dos círculos literários brasileiros, perdendo espaço entre as publicações da época, o que lhe permitiria se assentar na tradição literária brasileira pela conquista de leitores e futuros escritores que pudesse inspirar. Aliado a isso, a dificuldade da leitura, pela inovação técnica, também provocou esse afastamento. Por necessitar de leitura cuidadosa, a falta de estudos sobre *O Guesa* desencorajava duplamente o leitor comum: primeiro, o medo de não compreender; segundo, o medo de perder tempo numa obra pouco aclamada. A crítica da época chegou a censurá-lo por “ilegibilidade”.

Mais de um século após a publicação dos primeiros cantos da obra, o processo de resgate parece ter se iniciado com o estudo de Augusto e Haroldo de Campos. Chama a atenção o fato da estética de Sousândrade, à metade do Século

XIX, apresentar características que encontrariam aceitação apenas no século seguinte em James Joyce e Ezra Pound, por exemplo. Uma nova concepção da técnica literária no presente exige a revisão do passado. A precedência do projeto poético do escritor que já tinha consciência de ter escrito “cinquenta anos antes”, pode nos dizer muito sobre a atual condição da Literatura. Mesmo que não tenha havido influência de Sousândrade sobre os escritores do Século XX, as “coincidências” do teor poético de uma obra visando o futuro (com suas discussões transcontinentais ao invés de nacionais, ou sobre o capitalismo e as bolsas de valores, por exemplo) e as obras desse futuro visado pode nos mostrar muito do que já se podia entrever no século XIX do que fazemos hoje. Igualmente, as diferenças podem apontar novas tendências ou linhas de influência ainda não percebidas.

Tem havido um esforço em se analisar o *Guesa* nos últimos anos, com esparsos trabalhos buscando acordar novos leitores para as possibilidades da obra. Este artigo pretende localizar *O Guesa* na tradição poética a partir de uma reflexão sobre o papel do épico no mundo “sem épicos”, sendo o gênero considerado “acabado”. Pela discussão do que a própria obra nos expõe como reflexão do mundo moderno e suas concepções veladas sobre o que é a arte e quem é o artista, buscarei entender o projeto poético de Sousândrade. As relações entre o mundo antigo e o mundo moderno inundam a obra, com forte presença de referências culturais de diversos povos. O *Guesa* erra entre as conflitantes culturas do mundo sem deixar de encará-las como uma unidade humana. É nesse sentido que o épico do mundo antigo ainda faz parte de nós e só precisamos de um novo olhar teórico sobre do que, de fato, se constitui.

## 2 – O Guesa errado

Após *Os Lusíadas*, cabe a alguma obra o título de épico? Tido como gênero morto, a épica deixou de ser teorizada no seu teor expressivo da condição humana ante o mundo, sendo relegada a uma forma de expressão do mundo antigo. Até o século XIX a trajetória crítica para este gênero se baseou no aspecto formal, que, mesmo se mostrando insuficiente, continuou a permear o meio crítico quanto à existência ou não do gênero na modernidade. A insuficiência do tratamento formal já se mostrava desde as primeiras teorias sobre o gênero. A forma estrita atribuída por Aristóteles ao épico, a partir da leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, sofreu alterações na *Eneida* sem prejuízo do título de épico, assim como Camões se inspirou em Virgílio e produziu uma forma diferente. A teoria sobre o épico não teve outra escolha a não ser se adaptar às novas manifestações épicas e incluí-las na sua definição da forma, ou seja, a forma por si própria nunca garantiu nada, sendo necessária a reelaboração da teoria a cada nova obra. Sem contar que cada seleção de obras para o cânone pressupõe as preocupações estéticas de um indivíduo ou de um determinado momento histórico, sem esgotar as possibilidades da produção de uma época. Hoje é impossível julgar a crítica feita por Aristóteles para outras epopeias da Grécia antiga, se elas eram menos eficientes do que a *Ilíada* e a *Odisseia*, já que as outras obras comentadas se perderam no tempo. Devemos nos fiar à consideração aristotélica de que as duas epopeias que nos chegaram eram as ‘ideais’, pois é só o que temos, mas sempre lembrando que a Aristóteles não é infalível. Sua avaliação moral inclui problemas que não nos perturbam, como, por exemplo, a posição hierárquica dos personagens nos planos cósmico ou social. Se se for levar em conta



esse posicionamento crítico de Aristóteles, quase todo o cânone pós-medieval deveria ser esquecido.

O papel da crítica não é o de atestar conformidade com o passado, mas o de analisar e expandir as possibilidades de interpretação no presente. A teoria só se forja a partir do que já conhecemos e o que conhecemos não esgota as possibilidades da produção artística, sendo necessária a constante revisão dos processos indicados por nossos antecessores, ao invés de considerar que a “verdade absoluta” do objeto de estudo foi alcançada e a discussão se tornada infrutífera. Há entre as obras consideradas épicas algo além da forma que as une nessa categoria.

Lukács caminhou nessa direção da busca pelo “teor” épico para compreender essa diferença das obras do mundo antigo às obras do mundo moderno. Sua análise parte da distinção entre épico e romance (os gêneros narrativos) pela localização do conflito humano. Para ele, a épica se faz pela moral da sociedade vista como um todo, como unidade, e essa moral é confrontada a algo externo àquela sociedade (o mundo divino ou o estrangeiro). Já no romance, é no indivíduo que está o conflito, estando sua moral confrontada pela imposição da sociedade. Lukács conclui desta distinção que é inviável um épico moderno, graças ao domínio da individualidade que o humanismo suscita pelo centramento do conhecimento no homem. Ou seja, sem as “verdades absolutas” das divindades e da moral que estas impõem tudo deve ser questionado e o conhecimento deve ser construído no confronto das individualidades.

Para repensar o épico, Lukács dá um importante passo no método de abordagem pela intuição do gênero literário como uma forma de pensamento e de apreensão do mundo e também da postura da sociedade diante de si própria. A

distinção formal também tem seus méritos, pois a constatação da “forma ideal” partia dessa “intuição” da expressão épica. Regras como a extensão do verso e a seleção léxica, se baseiam em “intuições” vagas da necessidade do épico expressar algo grandioso, que supera o homem. As teorias formais foram insuficientes, no entanto, por se concentrarem na forma comum com que poetas específicos manifestaram essa ideia, deixando a concepção por trás dessas diversas formas de expressão num plano de menor valor, análise à maneira da *Poética* de Aristóteles. No entanto, o próprio Aristóteles dá a pista de que a análise deve partir do princípio estético, de que algo precede a escolha formal: “a própria natureza [épica] nos ensinou a escolher o metro adequado”. (Aristóteles, p.98)

É nesses princípios deixados à margem pela teoria do épico que se pode pensar as diversas possibilidades do gênero. Mas ao contrário do que determina Lukács, considerar o épico um gênero morto é afirmar que sua expressão perdeu o sentido para nossa sociedade, logo, não haveria mais de ser lido, não mais poderia ter a aceitação do novo público, tendo escapado à nova maneira de conceber o mundo. Da mesma forma que o romance apresentou diversos problemas para a organização de uma regra formal ao longo da história e se estabeleceu sem uma forma fixa, também o épico precisa ser considerado um gênero vivo em forma volátil.

Os princípios que originaram as análises formais do épico estão na distinção feita por Aristóteles entre a tragédia e a epopeia, em que a epopeia necessita em certa medida do aspecto trágico para conseguir sua grandiosidade. O elemento trágico diz respeito à concepção grega da inevitabilidade dos acontecimentos. A força do destino é tal que os próprios deuses se apresentam impotentes diante das mudanças do mundo. Assim como Urano e Cronos, também Zeus estava fadado à queda. Seu desespero é tragicamente apresentado (e distanciado) em *Prometeu*

*agrilhoad*. É ao redor dessa ordem inevitável e inapreensível do mundo, submetendo inclusive aos deuses, que gira o ideal do mundo antigo de Lukács. É com essa expropriação do poder sobre o mundo a que é submetido o ser humano que Lukács faz a separação entre o mundo antigo e o mundo moderno. Para a concepção moderna, o racionalismo é a reivindicação do poder que o mito detém, trazendo a explicação dos acontecimentos para a organização racional do mundo.

Mas até que ponto é possível admitir que o caráter trágico do mundo antigo deixou de existir no mundo moderno? Considerar verdadeira essa assertiva é assumir que o racionalismo fornece um grau de certeza e que suas explicações bastam para compreender e aceitar o mundo. Porém, as teorias produzidas pelo racionalismo são provisórias, sempre questionadas e substituídas. Assim como o mito, a ciência também é uma insatisfatória tentativa de explicar o mundo. A autoridade científica age sobre seu objeto de estudo, tentando extrair-lhe verdades com teorias, da mesma forma que Zeus age sobre Prometeu torturando-o com o ataque da águia. É nesse vazio da explicação que se instala a tragédia, não sendo exclusividade da organização do mundo no mito.

Pensar o épico basicamente por esse caráter trágico-mítico pode ter consequências na classificação de obras consideradas muito distantes da epopeia pela atual teoria de gênero. Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (que não à toa classificou-a como rapsódia), a proposta de problematizar a identidade nacional parece entrar na classificação de romance lukacsiano. Mas as transformações da identidade em *Macunaíma* seguem uma lógica diferente da demanda racionalista. Não é pela ação nem pela luta humanas que a mudança se dá, mas sim de forma surreal, como em linguagem mítica (por exemplo, a passagem em que Macunaíma se torna loiro dos olhos azuis tomando banho numa fonte). As fórmulas mágicas é

que dão o movimento à narrativa, que se desenvolve mesmo longe da grande sociedade das lutas de classe. Ou em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que traz na oposição entre o exército brasileiro e os moradores de Canudos, uma lógica de batalha que não parte de questões de legalidade, da lei humana. Para os moradores de Canudos, as ordens da capital são como uma sentença trágica do inevitável contra a qual nada pode ser feito, apenas lutar. A consciência política é afastada por esse distanciamento da capital, cuja força não admite apelação nem dá explicações. Da mesma forma que os soldados enviados lutam sem saber pelo quê. Tanto para o lado dos vencidos quanto dos vencedores a luta se dá como uma perda imposta.

A passagem da força de lei pelo seu caráter divino para a lei como poder estabelecido na medida de forças humanas, poderia até tirar a *Eneida* da classificação de obras do pensamento antigo. Ao “*Canta-me, ó Deusa, do Peleio Aquiles a ira tenaz*” (Homero, p.25), da *Ilíada*, e ao “*O homem multiversátil, Musa, canta*” (Homero, p.13), da *Odisséia*, opõe-se o “*Canto as armas e o herói*” (Virgílio, p.11), da *Eneida*. Virgílio, usando da primeira pessoa do singular, puxa para si a responsabilidade pela forma como a inspiração divina é expressa. É na sua própria interpretação do mundo que as coisas são ditas. A conquista da lei é marca do mundo romano, conhecido pelo desenvolvimento do Direito como o conhecemos hoje, diferentemente ao pensamento grego, com o qual se constrói a epopeia de Homero. A relação entre os homens na Grécia era definida pela manifestação expressa do mito, não de um sistema legal criado fora dele. Hesíodo, por exemplo, escreve *Os trabalhos e os dias*, mostrando o mito do mortal para resolver uma disputa de repartição de bens com o irmão, Perses, e é pela autoridade das “*Musas Piérias, que gloriais com vossos cantos*” (Hesíodo, p.21) que ele pretende atestar seu direito.

Com Virgílio, morre a forma épica do mundo antigo e nasce a necessidade de novas linguagens épicas. Daí as várias tentativas em se alcançar a expressão do eminentemente trágico da existência humana, como a constante dificuldade de apreensão da “coisa” divina por Dante, na *Divina Comédia*: “*pelo que então aqueles lumes vivos, / mais reluzindo, iniciaram cantos, / que ora vagos recordo, e fugitivos*” (Alighieri, p.141).

Nesse caminho em direção à expressão literária de teor mítico é que se instala O *Guesa*. Assinalado pelos críticos da época como obra ininteligível, sua linguagem “cifrada” busca justamente alcançar aquela “coisa” divina de que falava Dante, vagamente recordada, e fugitiva. A invocação “*Eia, imaginação divina!*” (Sousândrade, p.19) faz da escrita do poema um processo de apreensão do mundo sem a conotação de uma verdade a que a deidade pode alcançar. Pelo processo psíquico imaginativo é que toda a narração começa. Assim como Virgílio atribui a si a interpretação dos fatos pelo uso da primeira pessoa, também Sousândrade tira do campo do absoluto o relato dos acontecimentos pela humanização do divino. A *imaginação divina* supõe um trabalho criativo sobre o narrado. A impossibilidade de uma realidade objetiva (de uma verdade absoluta) pelo humano se mostra no personagem Guesa, que passa por um ritual de divinação, mas, ainda assim, sendo incapaz de se fixar nesse mundo sagrado: “*Ora, o Guesa que sempre se sentia / Revestido do signo, e sem do insano / Zeno ser filho, então lhe acontecia / Deixar o manto ethereo e ser humano*” (p.40). Sua viagem se faz de passagens sagradas, em que sua percepção se aguça em pensamentos sobre o drama humano e o seu próprio (a impossibilidade de se fixar num ou noutro mundo); e passagens profanas, em que os sentidos físicos diluem a representação metafísica. A separação em sagrado e profano, contudo, não implica a costumeira conotação negativa e separatista da lógica racionalista. Elas se juntam e se separam ao longo da narrativa

sem que uma cause desconforto à outra. Nunca o arrependimento pelo usufruo dos confortos do corpo se apossa do personagem durante seus “momentos sagrados”. E é justamente na hora de união entre os dois aspectos (físico/espiritual, sagrado/profano) que a existência se torna plena para ele, quando, por exemplo, seu êxtase físico em comunhão com o espiritual do amor se dirigem à entidade lunar, Virjanura (o que contrariava o ideal erótico de distanciamento físico do romantismo brasileiro).

### 3 – O Guesa errante

O *Guesa* se constrói na dicotomia divino-humano pelo protagonista humano que passa pelo ritual de sacrifício bochica para atingir a condição divina e servir de elo com o mundo das divindades, restaurando o ciclo lunar. Da mesma forma, essa dicotomia está presente no projeto estético da obra, em que antigo e moderno se contorcem por dominarem a expressão poética. A estrutura épica do mundo antigo é empregada para trazer o lado mítico da narrativa, sua razão divina, em oposição à poética moderna que retira a narração de um ser sagrado (da musa), e força uma razão humana a trabalhar discursivamente sobre os eventos. A narração é tomada por um narrador não identificado, mas cuja individualidade é marcada (diferentemente do narrador homérico): *“E eu a este clarão místico e opalo / Amo escrever do Guesa a longa história”* (p.319). No entanto, esse narrador que se refere ao Guesa na 3ª pessoa do discurso, muitas vezes toma o lugar ocupado pelo protagonista, realizando as ações que cabem ao Guesa na narrativa, como seoubessem ao narrador. Quando o Guesa segue Virjanura no canto terceiro, acompanhando o movimento dos jaguares, a voz do narrador se torna o experienciador desses atos:

*“E qual eles [os jaguares], eu venho acompanhar-te,*

*Deusa dos roçagantes véus dourados!*

*Se me aparto de ti, quantos cuidados,*

*Quantas saudades tenho de deixar-te!”* (Sousândrade, p.72)

E então, o narrador passa a compartilhar com o Guesa desse evento, com a segunda pessoa do discurso: *“Virjanura a esta hora / Também te está olhando”* (p.72). Compartilhando também a memória:

*“E houve um tempo em que nós nos assentávamos,*

*Eu e ela, por entre os cafezeiros...*

*Os arroios corriam... nós amávamos...*

*E eram assim teus raios feiticeiros.*

*As vozes, eras tu que nos dizias*

*Tantas venturas, tantos mimos castos!*

*As ondas, eras tu que as incendiavas*

*Dos seus cabelos negrejantes bastos!”* (p.72)

Além disso, o narrador, que constantemente se confunde no discurso com o próprio Guesa, desenvolve a narrativa de maneira diversa da narrativa clássica. Assim como a pessoa do discurso parece se desfazer nos momentos de exaltação emocional, também a passagem espaço-temporal não possui um delineamento exato, como no canto terceiro em que o Guesa passava a noite num lugar ermo e, ao dormir, passa a cantar o sonho. Então ao final do sonho o narrador localiza o Guesa em outro lugar, andando sobre uma embarcação, sem que essa transição tenha sido exposta em discurso:



*“Oh! Quem o visse ali ao desamparo,*

*Tão só! tão só! na terra adormecido” (p.62)*

*“As balseiras na luz resplandeciam –*

*Oh! Que formoso dia de verão!*

*Dragão dos mares, – na asa lhe rugiam*

*Vagas, no bojo indômito vulcão!*

*Sombrio, no convés, o Guesa errante*

*De um para outro lado passeava” (p.67)*

O narrador não caracteriza o narrador épico, pois sua identidade se mistura à do personagem, como se fosse a própria voz do Guesa se desenvolvendo numa espécie de consciência universal. A construção da narrativa se dá na memória – *“Eu volto do passado e chego vivo”* (p.99) –, tanto pela variação da pessoa do discurso na relação entre narrador e personagem, quanto na sequência do enredo. O personagem dá indicações de sua experiência que não se encaixam na cronologia do enredo, como: *“Vi no mediterrâneo tão somente”* (p.119), quando na sequência temporal ele ainda não havia saído da América do Sul.

O Guesa foge do ritual de sacrifício, mas sua condição divina provoca desejos de morte expressos na voz do personagem. Não a morte como aniquilação do ser, mas como o limite entre humano e divino – *“Ou morres, ou respiras luz divina”* (p.336) numa subida pelos Andes à maneira de Dante ao Paraíso –, limite que só é

possível nos momentos de plenitude do prazer (o “amor divino” no contato com as divindades) a que ele sempre dedica seu saudosismo:

*“Eu tenho o mundo flagelado  
À ambição d’esse amor divino e rudo:  
Dos céus materiais estou cansado,  
Nem vale à pena ser feliz no mundo!  
Não é d’ingratidão, nem de descrença  
Aos poderes do olhar e às forças d’alma;  
Porém, do que se diviniza e pensa  
E passa” (p.150)*

Assim como as quebras do tempo na sequência do enredo mantém a narrativa suspensa numa memória que não obedece às “leis mortais”, ou seja, ele é capaz de falar do que ainda não aconteceu (como as visões do mediterrâneo), também no plano microestético o tempo é desvirtuado pela quebra sintática. As elipses são tanto narrativas quanto sintáticas, com a significação sendo remontada por séries de elementos postos em sequência sem os elos sintaticamente explicitados, apenas semanticamente, ou pelo uso de travessões e três pontos, seguindo a velocidade própria dos eventos pela exterioridade dos fatos (incluindo a intervenção discursiva dos participantes), como se não houvesse tempo para descrevê-los, como se a fatuidade do mundo não desse oportunidade à elaboração discursiva:

*“– Tende, Lottie!...*

*Aqui... prende-te à lajem!*

*Forte!.. sai da corrente!.. o braço... a mão!..*

*Oh! Lá vão-se co'as águas arrastados!..*

*Afundam-se no abismo! Deus! Socorro!*

*– Contra os vórtices lutam... esforçados*

*Tomam-na os ombros d'Ethelberto... Salvos!..*

*Alcançaram o rochedo... – Ao sorvedouro!*

*Desgraça! Horror! Lá foram-se e sumiram!*

*Lottie!.. Lottie!.. – Uns braços finos, alvos,*

*Crispos os dedos, hirtos... giram, giram,*

*Giram... Oh! Cristo! – Desapareceram...” (p.285)*

E também nas repetições de conjunções ou adjuntos adverbiais, estagnando as funções sequenciais da língua (sequência lógica e sequência temporal): “*Embora, embora*” (p.97), “*Noite, – noite. –*” (p.94).

A morte a que busca o Guesa é essa morte ritualística, simbólica, que se manifesta apenas num breve instante e precisa ser cantada na memória para se prolongar a experiência no tempo do canto. Mesmo a memória é algo fugidio, ora ele é o Guesa arrancado da casa dos pais para o ritual colombiano, ora ele é o maranhense que perdeu os pais e foi traído pelos amigos na fazenda onde morava. O que mantém a unidade da obra não é o enredo (concepção narrativa que Ezra

Pound explorou no século seguinte a Sousândrade), como na narrativa tradicional, mas o ideal épico que perpassa cada passo do Guesa: por um lado, a viagem em busca da morte que é cantada (por ele mesmo, ou sua memória) fazendo sua glória (como a participação de Aquiles em Tróia), por outro, o saudosismo e o retorno para casa (como o regresso de Odisseu da guerra). É no lapso entre a fuga da morte sacrificial e o retorno (que ele prevê inevitável) que se desenvolvem os 13 cantos, ou seja, no limite entre a matéria humana do indivíduo mortal antes do sacrifício e a matéria divina onisciente do indivíduo após completo o ritual. A obra está inacabada e a morte ritual a que o Guesa tanto teme voltar não se consuma. Porém, mesmo no inacabamento (tão característico em poéticas posteriores) se entrevê esse ideal estético d'*O Guesa*, da errância entre um e outro mundo, numa fuga constante.

#### 4 – Considerações finais

A obra recupera a poética épica da antiguidade e a transforma em expressão do pensamento moderno, sendo errante também a arte. E o prazer (como plenitude do “ser no mundo” e a intuição de algo que nos supera) que busca o errante Guesa é sempre algo esquivo, que, assim que é verbalizado, precisa ser buscado em outro lugar:

*As harpas imortais em vão têm dado,*

*Ao que aparece aos que na terra ficam*

*Uma voz, e que ainda magnificam*

*Do tremendo sofrer do além penado*

*Em terríveis ficções” (p.145).*

As mudanças na forma de se pensar o mundo implicam a constante revisão do passado. O que foi negligenciado pelas gerações anteriores por não responder aos seus questionamentos, pode vir a ser útil para a atual geração. Olhar para o passado deve sempre ser uma tarefa de reflexão. O passado não é estático, estamos sempre a modificar nossa concepção de história, pois à medida que nossa forma de pensamento e de expressão se alteram, também se altera nossa interpretação do mundo. É essa a problemática que o estudo d’*O Guesa* aviva. Uma obra que destoa dos seus contemporâneos e possui características da literatura produzida no século seguinte juntamente com as dos séculos passados, sem dúvida

já indicava outro rumo possível da literatura de seu tempo. Perdura justamente a obra que extrapola, pois é na criatividade que se inscreve a arte. A revisão histórica que *O Guesa* suscita, aponta para a necessidade de atualização da história literária brasileira para que se projete a literatura produzida no Brasil em âmbito internacional. Esse esforço está intimamente ligado à atuação da crítica, que nos últimos anos tem dirigido um olhar mais cuidadoso aos escritores negligenciados. Além das teses recentes sobre Sousândrade, também a publicação de Luiza Lobo em torno da obra do autor e o reaparecimento d'*O Guesa* no mercado editorial com uma edição de 2009 e outra de 2012. Essa justiça tardia em relação à Sousândrade precisa se expandir a outros escritores caídos no esquecimento por não terem atendido a uma teoria histórica baseada na produção média de um período. Não é nas aproximações que a arte se constitui, mas nas diferenças, ali onde a obra afirma sua individualidade e sua insubstituibilidade. A literatura canônica é aquela que se destitui da roupagem do seu momento histórico específico, ou seja, dos jogos de representação que a linguagem tinha naquele domínio político e social, e dessa forma chega até nós. Não precisamos encarnar o pensamento grego antigo para apreciar Homero. Daí a imortalidade que buscava Aquiles, a imortalidade que apenas a poesia poderia lhe fornecer. Refletir sobre a distância entre *O Guesa* e as obras que nos chegaram do seu momento histórico pode nos esclarecer sobre o papel da história e da crítica literárias no Brasil.

## **5 – Referência bibliográfica**

ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 1998.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. Revisão de Sousândrade. São Paulo:

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.).  
Épicos. São Paulo: Edusp, 2008.

HESÍODO. Os trabalhos e os dias. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo:  
Iluminuras, 2006.

HOMERO. Ilíada. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2008.

HOMERO. Odisseia. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2011.  
Perspetiva, 2002.

LOBO, Luiza. Épica e modernidade em Sousândrade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LUKÁCS, György. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro:  
UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. Trata-se de realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão.  
Debates sobre o expressionismo. São Paulo: UNESP, 1998.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. O Guesa. São Paulo: Annablume, 2009.

VIRGÍLIO. Eneida. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.